

ENQUADRAMENTOS FAMILIARES E (IN)CÔMODOS DOMÉSTICOS NO FILME *PARA MINHA AMADA MORTA*¹

FAMILY SCENARIOS AND DOMESTIC ENFRAMING IN THE FILM PARA MINHA AMADA MORTA

Aline Vaz²

Tarcis Prado Junior³

RESUMO Enfocando analiticamente o filme *Para minha amada morta* (Aly Muritiba, 2015), buscamos um olhar atento para os cômodos domésticos, na casa enquadrada pelo filme de Aly Muritiba, identificando brechas de incômodos, uma noção de família encenada, que encontra rastros de acomodação, justamente na ruptura da preservação da intimidade, inicialmente, garantida pelo espaço privado da casa, mas que é violada pela personagem, que sem pertencimento e sem família, ocupa o lugar do *Panóptico* (FOUCAULT, 2014), rompendo uma ordem hierárquica, apropriando-se do espaço da morada como potência de disputa, ameaçando um enquadramento familiar (FISCHER, 2006), predominado por um caos enrustido de disciplina.

PALAVRAS-CHAVE Para minha amada morta, cinema, enquadramentos familiares, panoptismo, poder e disputas

ABSTRACT *Focusing analytically on the film Para minha amada morta (Aly Muritiba, 2015), we look for a closer look at the domestic rooms in the house framed by Aly Muritiba's film, identifying gaps in annoyance, a*

1 Uma versão preliminar do estudo foi apresentada no GP Cinema – DT 4 – Comunicação Audiovisual – do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM.

2 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP); pesquisadora associada ao GRUDES (PPGCom-UTP/CNPq); bolsista CAPES/PROSUP. E-mail: alinevaz900@gmail.com

3 Doutor em Comunicação e Linguagens (Universidade Tuiuti do Paraná); Pós-doutorando em Sociologia (Universidade Federal do Paraná); Mestre e Especialista em Saúde Pública (Universidade de São Paulo). E-mail: tarcisjr@yahoo.com.br

notion of the staged family that finds traces of accommodation, precisely in the rupture of the preservation of intimacy, initially guaranteed by the private space of the house, but which is violated by the character, who without belonging and without family, occupies the place of the Panopticon (FOUCAULT, 2014), breaking a hierarchical order, appropriating of the living space as a power of dispute, threatening a family background (FISCHER, 2006), dominated by a chaos of discipline.

KEYWORDS *Para minha amada morta, cinema, family frameworks, panoptism, power and disputes*

INTRODUÇÃO

Estratégias cinematográficas: planos, enquadramentos, sons, cores, montagem, etc., convocam nosso sensível. Sugere-se interpretações, percebe-se um mundo dentro e fora de campo, o espectador apropria-se de um espaço que se torna filme potencializado pelo olhar da câmera e pela subjetividade daquele que olha para as imagens da tela. Se o cinema enquadra o mundo (ou seria o mundo que enquadra o cinema? Sugerimos ambos) o cotidiano é identificado na tela em uma re-apresentação das instituições sociais, com as quais interagimos aquém e além do espaço fílmico.

Nesta perspectiva, aproximando os enquadramentos cinematográficos das narrativas do cotidiano, Sandra Fischer apresenta os *enquadramentos familiares* inscritos na tela da sala escura, a partir de uma reflexão “sobre a situação e a inter-relação dos lugares ocupados e dos papéis desempenhados pelos componentes da família em cada um deles” (2006, p. 62). Assim, pensando nos *enquadramentos familiares* e nas relações de afetos e poder com o espaço doméstico é que, por meio da análise fílmica, observaremos a família freudiana, constituída pela tríade pai, mãe e filhas, encenada no filme *Para minha amada morta* (Aly Muritiba, 2015). Também propomos uma breve aproximação com os afectos e perceptos com Deleuze e Guattari (2009) sugerindo como esse grupo familiar pode ensejar tais observações, além de passagens da noção de fraturas (GREIMAS, 2002) e pequenas crises (GUMBRECHT, 2006).

A preservação da instituição da família pode ser considerada como “a fibra matriz da formação da sociedade” (FISCHER, 2006, p. 13), já que seriam as relações familiares possibilidades de encontros do sujeito com o mundo, o modo de inserir-se no mundo, considerando, desse modo, a casa como cenário ideal que vem sintetizar – e disciplinar – as apropriações do espaço, a noção hierárquica, os elos comunicacionais, as regras,

as inflações e os enfrentamentos.

O lugar do habitar de todas as famílias é o lugar da casa, não importa qual é a estrutura, pequena ou grande, de tijolos ou lonas, o lugar compartilhado pela família será um espaço compreendido como morada, pois “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 1978, p. 200), evidenciando que nas casas que nos abrigam ou naquelas que desejamos morar “podemos isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificativa para o valor singular que atribuímos a todas as nossas imagens de intimidade protegida” (BACHELARD, 1978, p. 199). Ademais, a casa remete a um imaginário de uma infância perdida, como a da cena final de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), quando, prestes a morrer o personagem central do filme balbucia a palavra “Rosebud”, que é o trenó da infância humilde do milionário que vai sendo queimado, mostrando então que “o imaginário [relacionado à casa] é um jardim que sempre floresce, chamado infância” (SILVA, 2017, p. 144). Ou seja, para Kane, um magnata da mídia, aquele simples objeto, entre uma vida de trabalho e sucesso, mimetizaria a memória afetiva do convívio familiar que já não pode partilhar.

Também para Fischer a imagem da casa carregará “fortes conotações de abrigo e proteção. Casa é lar. Juridicamente, em princípio, a intimidade é inviolável”, porém, a autora adverte que aquele que vive nesse espaço, “portanto, ou é senhor ou está sob o domínio de um senhor (...) – e não se invade impunemente um sítio que tem dono instituído” (2006, p. 23). Desse modo, além da imagem de acolhimento, a casa evoca uma contradição, trazendo uma noção de poder/dominação, em que os mecanismos de manutenção hierárquica, encontrados em organizações como prisões, escolas, hospitais, etc., podem ser refletidos a partir do âmbito dos convívios familiares:

Um dia se precisará mostrar como as relações intrafamiliares, essencialmente na célula pais-filhos, se “disciplinaram”, absorvendo desde a Era Clássica esquemas externos, escolares, militares, depois médicos, psiquiátricos, psicológicos, que fizeram da família o local de surgimento privilegiado para a questão disciplinar do normal e do anormal (FOUCAULT, 2014, p. 208).

Nesta perspectiva, para efetivação de tal pesquisa usaremos de um percurso teórico/analítico/interpretativo amparado aos preceitos semióticos, almejando inspiração a partir de Jean-Marie Floch, estudioso que focaliza seus estudos a partir do sentido dado pelo plano da expressão e pelo plano do conteúdo em justaposição – os sistemas simbólicos. O primeiro plano, da expressão, é dado pelas qualidades sensíveis selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais. O segundo plano, do conteúdo, se estabelece onde a significação nasce das variações diferenciais de cada cultura, ordenando ideias e discursos. Para tal processo se revelará a forma

que é significante e “articula a matéria sensível ou a matéria conceitual de um plano” (FLOCH, 2001, p. 11); e a substância que se delinea pelos modos de articular: “é a matéria, o suporte variável que a forma articula. A substância é pois a realização, num determinado momento, da forma” (FLOCH, 2001, p. 11).

A partir desse processo metodológico e da hipótese de que os enquadramentos do filme quadriculam personagens em redes opressoras, seja por uma ordem hierárquica ou por um ordenamento vigilante, pensamos no filme *Para minha amada morta* (Aly Muritiba, 2015) como lugar de representação de uma família enquadrada nos padrões controversos de acolhimento e mecanismos internos de poder, onde certa ruptura se dá pela violação do espaço da intimidade. O ambiente doméstico é ocupado por um novo corpo que não é o senhor da casa, nem está sob domínio do senhor, é uma personagem em trânsito, que habita a brecha da casa, que se faz presente na ausência de elo afetivo, na família que não acolhe, mas oprime, por meio de uma encenação de família “disciplinada”, de “corpos dóceis” (FOUCAULT, 2014), que se deixam afetar pela presença do corpo sem pertencimento e sem família, concretizado na personagem de Fernando. Logo, objetiva-se analisar como os conceitos de família e de poder são reapresentados frente às estratégias cinematográficas utilizadas pelo cineasta Aly Muritiba, em seu primeiro longa-metragem. Em síntese, traçaremos um percurso que se delinea entre as relações conceituais e a composição dos elementos narrativos colocados em tela.

BRECHAS, RUPTURAS E APROPRIAÇÕES DOS ENQUADRAMENTOS FAMILIARES

O filme brasileiro *Para minha amada morta*, do diretor Aly Muritiba⁴, estreou, comercialmente, no dia 31 de março de 2015, com uma coleção de prêmios e festivais, entre eles o Festival de Montreal 2015 (Prêmio Zenith de Prata) e o 48º Festival de Brasília

4 A filmografia do diretor Aly Muritiba destaca-se pela sua “trilogia” do cárcere: *Fábrica* (2011), filme de curta-metragem que aborda o drama de uma mãe que aceita a missão de levar (subversivamente) um aparelho celular para o filho preso; *Pátio* (2013), narrativa onde os presidiários jogam bola e compartilham sobre suas vidas além dos muros da prisão; e *A Gente* (2013), documentário com enfoque na trajetória do agente penitenciário Jeferson Walkiu, ao assumir o comando da Equipe Alfa, composta por 28 agentes penitenciários, que fazem a guarda e custódia de cerca de mil presidiários. Seus filmes revelam traços em comum ao enquadrar *quadriculamentos* (FOUCAULT, 2014), evidenciando os modos que os ambientes arquitetônicos impõem limitações, proibições e obrigações. Em seu primeiro longa-metragem, *Para minha amada morta*, Muritiba sai do ambiente do cárcere institucional, para filmar o lugar da casa familiar como um lugar também opressor, em termos foucaultianos, os cômodos domésticos do filme se organizam em quadriculamentos, configurando hierarquias, vigilâncias e disciplinamentos.

do Cinema Brasileiro (Prêmio da Crítica, Melhor Direção, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Montagem, Melhor Fotografia, Melhor Direção de Arte).

Inicialmente uma narrativa do cotidiano: uma casa que perdeu a mãe e esposa se reorganizando em meio às lembranças. A fratura, como fissura, um rompimento que motivará, talvez, algo novo, ocorre por intermédio da imagem em movimento de uma fita VHS, que enquanto reproduzida concretiza uma traição⁵. A esposa morta revive nas filmagens que fizera com o amante. O marido é afetado pelas imagens que tornam a traição presente, as palavras e movimentos tornam-se vivos quando atravessam o olhar, atravessam uma história que é fraturada pela (re)produção de experiências. W. J. T. Mitchell (2015, p. 165) questiona “o que significam as imagens e o que fazem, o modo como elas se comunicam como signos e símbolos, que tipo de poder elas têm de afetar as emoções e o comportamento humano”. Essa reflexão aproxima-se do que vemos se projetar em *Para minha amada morta*: a personagem de Fernando é afetada pela imagem da traição, uma imagem virtualizada de um corpo ausente, um corpo já morto, que se faz presente por uma falta, motivando todo o desenvolvimento narrativo, o comportamento a seguir da personagem afetada. Ou seja, nota-se como as imagens da traição exercem poder nas ações de Fernando, essas “imagens não seriam nada – somente simulacros sem vida – e seriam tudo: a realidade da vida alienada” (RANCIÈRE, 2015, p. 192).

A partir desse ponto, as personagens são confrontadas por imagens clandestinas. Motivado pelas imagens da traição, Fernando (Fernando Alves Pinto) entra na casa de uma família que é afetada pela imagem do corpo intruso. A adolescente Estela (Giuly Biancato) quer ser fotografada pelo homem misterioso, quer ser olhada por ele; a mãe da família, Raquel (Mayana Neiva), em prol da representação matrimonial, nega as imagens da traição, trazidas por Fernando no vídeo cassete; e o amante, o pai da família, tem dificuldades em decodificar a figura incômoda do inquilino. Fernando,

5 O filme *sobre* família rememora os filmes *de* família, aquelas gravações em Super-8, caseiras/amadoras, realizadas em geral no fim do século passado. Roger Odin, em *As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão* (1995), analisou as transformações evidenciadas pela entrada definitiva das imagens familiares dos filmes domésticos no espaço público. Patricia Zimmermann, também na década de 1990, publicou sua primeira pesquisa sobre os filmes de família, *Reel families: a social history of amateur film* (1995), mapeando a história do cinema não profissional. Muritiba, ao trazer a fita VHS para a narrativa de *Para minha amada morta*, primeiramente alude aos filmes de família para em seguida subverter o caráter afetivo da memória doméstica na revelação da traição, assim, estraçalhando a memória que Fernando tinha da esposa – logo, ressignifica-se o filme de família, como lugar de nostalgia afetiva, para tornar-se objeto investigativo de Fernando, um fotógrafo que trabalha para a polícia e que, pelas imagens obtidas no vídeo caseiro, procura o amante da amada morta.

que considera Salvador (Lourinelson Vladimir) um intruso em sua vida, torna-se intruso na casa do antagonista: ambos são afetados pelo mesmo olhar, olhantes e olhados para e pela câmera da amada morta – Salvador no momento da filmagem e Fernando no momento de projeção do vídeo, sempre um paradoxo de falta e presença.

No ponto da narrativa em que Fernando instala-se como inquilino, na casa dos fundos no terreno de Salvador e sua família, é possível identificar a recorrência de um posicionamento de câmera que privilegia o olhar de dentro da casa de Fernando para a casa da família, um olhar vigilante, intruso que se faz onipresente; mesmo não ocupando os cômodos da casa vizinha, presencia tudo, sem precisar adentrar esses (in) cômodos. A câmera não privilegia o olhar da casa da família para a casa de Fernando, o observador é sempre o inquilino, sugerindo, então, que a personagem ocupa o lugar do chamado *Panóptico*⁶, figura conhecida por habitar uma composição arquitetural que privilegia o olhar sem ser visto:

Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível (FOUCAULT, 2014, p. 194).

Pela composição dos elementos na tela do cinema compreende-se que os enquadramentos de Muritiba dialogam com as estratégias do *Panóptico*. Vemos o lugar ocupado pela família iluminado, em oposição à escuridão presente na casa de Fernando (figura 01). A casa habitada pelos membros da família está sempre com a porta aberta, Fernando pode entrar, como faz algumas vezes, já na casa de Fernando a porta está fechada (figura 02) – é nessa dinâmica que cada um tem o seu lugar, podendo ser vistos de frente pelo vigia (FOUCAULT, 2014). No filme em análise, cada membro da família tem uma posição delimitada – hierarquicamente estabelecida pelos estereótipos de pai, o todo poderoso, de mãe, a discreta e obediente dona de casa, e de filhas, reprimidas ao lugar de inferioridade geracional. Ocupando seus

6 A figura do *Panóptico* é frequentemente representada nos filmes de suspense – a posição de vigilante adotada por Fernando pode ser vista pela ótica comparativa com diversos filmes do gênero, a exemplo do clássico *Janela indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), narrativa protagonizada por um fotógrafo que, após quebrar a perna, passa os dias confinado em seu apartamento, espionando a vizinhança através das lentes de sua câmera. Logo, não ignoramos o fato de *Para minha amada morta* apresentar-se como um *thriller*, inclusive, como em *Janela indiscreta*, tendo um fotógrafo como protagonista. No entanto, nosso recorte escolhe por realizar a análise enfocada nas relações de poder (que são relações também familiares/comunicacionais/imagéticas).

lugares previstos nos enquadramentos – encenações familiares –, as personagens são vistas pelo inquilino, sem o verem, “são objetos de uma informação, nunca sujeito numa comunicação” (FOUCAULT, 2014, p. 194). Fernando sabe tudo sobre a rotina da família, a família nada sabe de Fernando – logo, apesar do lugar de vítima (o traído) num primeiro momento, o protagonista passa a ser o detentor de poder por possuir um saber que as outras personagens não tem.



FIGURA 01: Frames do filme *Para minha amada morta* – A casa de Fernando assemelha-se ao mecanismo arquitetônico instituído pelo *Panóptico*.



FIGURA 02: Frames do filme *Para minha amada morta* – A dinâmica estrutural (promovida pela arquitetura e também pelo olhar da câmera) da casa de Fernando não permite que a família se torne olhante, mas apenas olhada.

A figura do patriarca, explicitamente, se coloca como no nível mais alto da hierarquia entre a mulher e as filhas, o que ainda o constitui como um homem machista, que com a presença de outro homem sente-se incomodado, proibindo Fernando de entrar em sua casa. Porém, não é adentrando o espaço da casa que a personagem de Fernando atrai a esposa e as filhas⁷, é na brecha que existe entre as duas casas,

⁷ Além da opressão sofrida pelo patriarca da casa, as mulheres do filme são submetidas

lugar em que a esposa está sempre a estender roupas, uma vida entediada, carente de apropriações afetivas – a verdadeira brecha que Fernando estimula preencher, como se preenchesse um espaço vazio de uma pintura, por exemplo. E, em relação a isso, podemos até pensar conforme Deleuze e Guattari (2009), nos blocos de sensações para quem mesmo as obras de arte têm suas fissuras e que nelas se pode fazer algo, que é o que o personagem busca efetivar. Ou então, essa alegoria nos aproximaria da relação com os vazios de sentido, de acordo com Han (2014), para quem a sociedade da transparência poderia ser vazia de sentido.

Vislumbra-se como que a presença do protagonista, enquadrada na mesa com a família, conduz à invisibilidade do patriarca, que por meio do enquadramento não pode ser visto através do vidro da janela. Na igreja, lugar potencial de valorização da família, todas as mulheres são enquadradas ao lado de Fernando, o pai não está ali, como se retirado de um retrato de família, não pertence a este *enquadramento familiar* (figuras 03 e 04).



FIGURAS 03 e 04: Frames do filme *Para minha amada morta* – Salvador, o patriarca autoritário, é retirado do *enquadramento familiar*.

ao olhar masculino de Fernando (o protagonista que ocupa a posição do *Panóptico*), colocando-as no lugar de objetos. Está dinâmica foi descrita por Laura Mulvey em 1975, no ensaio *Prazer visual e Cinema narrativo*. Nos termos de Mulvey, quando o *Male Gaze* (olhar masculino) está presente, a mulher existe em função do homem, para apoiar a narrativa masculina e validar suas decisões.

Fernando parece ocupar a posição patriarcal, já que tem o olhar vigilante, o olhar que define os poderes hierárquicos. No *frame* seguinte (figura 05), percebemos a filha mais nova em cima de uma pilha de entulhos, habitando um espaço privilegiado pelo caos. Fernando observa e a retira deste lugar.



FIGURA 05: Frames do filme *Para minha amada morta* – As mulheres da família vivem uma relação familiar de caos enrustido na ordem patriarcal.

A menina em cima da pilha de entulhos sugere a fratura (GREIMAS, 2002), ou seja, uma ruptura no cotidiano, um momento epifânico onde o personagem Fernando parece, por um instante, perceber que era preciso fazer algo – e rápido para mitigar aquela situação⁸. Entulho representa coisa passível de descarte e a criança sobre ele, a metáfora da novidade tomando o lugar do que já era para ter sido descartado, mas ainda não fora. Como na vida de Fernando: algo precisava ser descartado e a menina ali, sentada sobre o que teria que tomar um outro destino, mimetiza, nessa pequena crise (GUMBRECHT, 2006)⁹, a instigação do personagem em tomar uma decisão e,

8 A ideia de fratura em Greimas é a comunicação estética que se realiza no plano visual – é a ilha inteira, completamente desfigurada, que o sujeito “vê” – e ainda somente no que é eidético; a cor aqui nunca intervém (...) o deslumbramento atinge o sujeito e transforma sua visão: encontramos-nos diante de uma estética do sujeito” (GREIMAS, 2002, p. 26). “Assim, a própria apreensão é concebida como uma relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre o sujeito e um objeto de valor. Essa relação não é “natural”; sua condição primeira é a parada do tempo, marcada figurativamente pelo silêncio que bruscamente sucede ao tempo cotidiano, representado como um ruído ritmado” (GREIMAS, 2002, p. 25). Ou seja, no nosso dia a dia somos todos surpreendidos por momentos que captam – e raptam – nossa atenção, fazendo com que esqueçamos, momentaneamente, da nossa ordinariedade da vida (por vezes para o bem, outras, para o mal) para momentos singulares, singelos, prosaicos. São momentos como esse que aparecem reiteradamente no filme e que aqui propomo-nos expor.

9 Gumbrecht (2006) chama de pequenas crises os momentos em que o fluxo do cotidiano

enfim, romper com o hiato que se instalara em sua vida. Seria essa a oportunidade que todas esperam, sair do caos desta casa, que se edifica entre o tédio e a simulação?

Esse tédio e simulação que mencionamos podem ser observados na personagem da esposa que não reage aos excessos autoritários do marido e à traição que assiste no vídeo cassete; na filha que namora e fuma escondida, que ao sair de casa veste roupas distintas dos padrões evangélicos (usuais no espaço da casa). A relação com a família é uma atuação, que inclui até mesmo figurino, ou seja, todos os elementos de uma grande encenação – na casa a filha obediente cumpre sua função, na rua ela troca de roupa e tem outra atitude, pode sair do papel de filha, ser ela mesma: e quem é ela?

Na simulação da ordem temos algo que domina o arranjo familiar, que é a “disciplina” (FOUCAULT, 2014), os corpos que quando acomodados – ou enclausurados no espaço doméstico – respondem às ações dóceis, úteis, para que o pai possa exercer o poder, pois “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2015, p. 134). Observa-se que as mulheres submissas às instituições sociais da família e da igreja atendem – mesmo que encenando/simulando – às exigências às quais são subordinadas. A esposa e as filhas são submetidas às leis do pai e às leis da igreja, ao olhar de Fernando e ao *quadriculamento* dos ambientes sociais e domésticos, onde os “lugares determinados se definem para satisfazer não só a necessidade de vigiar, mas de romper as comunicações perigosas (...)” (FOUCAULT, 2014, p. 141).

Sutilmente, o *quadriculamento* pode ser ressignificado pela chegada de Fernando, que primeiro apropria-se do espaço da igreja e depois da casa da família, para depois, por meio do olhar privilegiado de vigilante, tomar a posição hierárquica de Salvador. Essa inversão de posição hierárquica evidencia-se na cena em que assistimos ao patriarca em posição de vulnerabilidade exercida pelo sono, enquanto Fernando não mais só observa a casa, mas adentra o quarto, o espaço reservado para as maiores intimidades dos moradores, vestindo a camisa de Salvador (figura 06) – mais uma vez apresentando a problemática de uma encenação familiar, como se a roupa de Salvador fosse um “figurino de patriarca”, dando permissão a Fernando de entrar na casa, dormir ali e declarar o desejo que sente pela mãe da família. É possível inferir que a casa já não é ocupada apenas por corpos que sabem os seus lugares, Fernando ocupa uma posição que já estava dominada por Salvador – consegue ocupar este lugar, justamente, pela brecha que se faz na ausência de afeto, mas que transborda ordem e poder.

é interrompido por acontecimentos, envolvendo objetos que durante muito tempo nos foram familiares e, de repente e sem qualquer motivo visível, ganham uma aparência estranha ou causam um sentimento de estranheza.

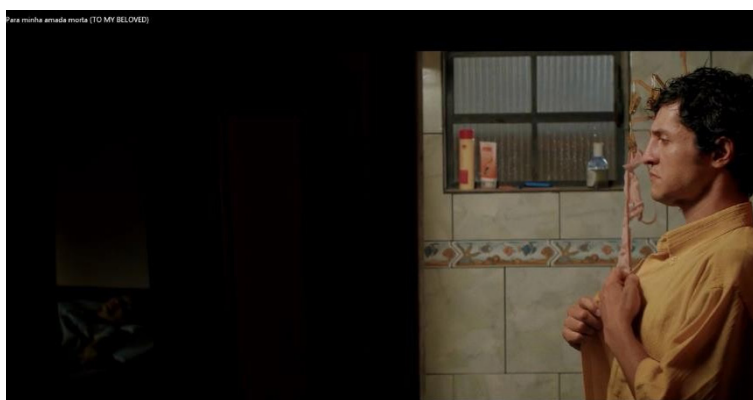


FIGURA 06: Frames do filme *Para minha amada morta* – Fernando se apropria da imagem “do homem da casa”.

Sentindo o perigo que o convívio com Fernando pode representar, na tentativa de retirá-lo da casa alugada, Salvador providencia uma reforma inesperada no telhado¹⁰ (figura 7). Ou seja, com o telhado da casa violado, Fernando não tem mais a proteção para permanecer. A casa que sempre o coloca como olhante – e não olhado – é violada, Salvador entra nela e encontra uma arma. A posição de vigilante é fraturada, já não é possível habitar nas brechas, se faz necessário o enfrentamento: Salvador tem a arma de fogo em suas mãos, mas Fernando tem a filha de Salvador em seu colo (figura 08). Novamente, temos um enquadramento que revela o patriarca em posição de inferioridade a Fernando, está despido de sua família – literalmente – sem camisa, talvez sem a camisa que o permitiria encenar o papel de pai, a mesma que na noite anterior teria sido vestida por Fernando.

¹⁰ Não gratuitamente, Salvador escolhe a reforma no telhado como estratégia para retirar Fernando de sua casa, pois sabemos que “o telhado revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que tem medo (...). O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros” (BACHELARD, 1978, p. 209).



FIGURA 07: Frames do filme *Para minha amada morta* – O lugar de privilégio que ocupa Fernando é desconstruído pela desconstrução da casa: ‘descobre-se’ sua visão *Panóptica*.

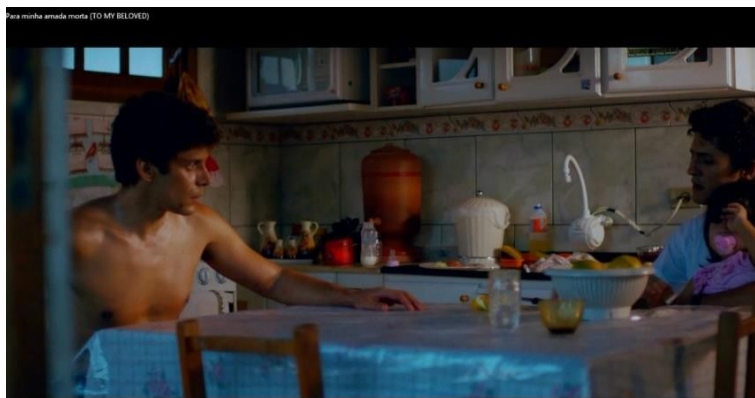


FIGURA 08: Frames do filme *Para minha amada morta* – Salvador é despido do poder que ocupa no espaço doméstico: Fernando apropria-se do poder sobre a família.

Tardiamente, Salvador descobre que ambos teriam sido afetados pela mesma mulher, a amada morta, esposa e amante. A descoberta se dá pela foto de casamento com a frase: “Ela está morta”. Logo, se Fernando descobre a traição por meio da imagem da fita VHS, Salvador descobrirá a morte da amante, também, por meio de uma imagem. Se a imagem é uma falta, paradoxalmente, depois de morta a esposa/amante é sempre uma presença imagética – assim como as outras personagens femininas, ela é observada pelos olhares masculinos, por vezes, ocupando o lugar de objeto na narrativa. “As imagens constroem sua audiência ao redor de uma oposição entre a mulher como imagem e o homem como portador do olhar” (MITCHELL, 2015, p. 172). Mitchell compreende a imagem como feminina, não na perspectiva de que as imagens

sejam “de” mulheres, mas sim “como” mulheres, trazendo como exemplo o “efeito medusa”, que fixa e paralisa o espectador em seu lugar – “esse efeito é, provavelmente, a demonstração mais clara que temos que o poder das imagens e o poder das mulheres são modelados um à semelhança do outro, e que se trata de um modelo tanto de imagens quanto de mulheres, abjeto, mutilado e castrado” (MITCHELL, 2015, p. 174).

Por fim, apesar de Salvador e Fernando serem os observadores, colocando a esposa/amante no lugar de objeto, eles também são submetidos ao poder da imagem, tornando a relação entre olhante e olhado algo paradoxal, ao passo que os homens tem o domínio do olhar, movimentam suas vidas conduzidos pelas informações daquilo que podem ver da imagem da amada morta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa se deu pela decodificação das imagens fílmicas de *Para minha amada morta*. Pensando nas relações semi-simbólicas das imagens, que sugerem efeitos de sentido, por meio da composição imagética que se faz presente na tela do cinema, inferimos aproximações com as imagens e alguns conceitos concernentes às instituições familiares e às relações de poder que se dão no âmbito do espaço doméstico. A casa como espaço fílmico é *mise-en-scène* de enquadramentos familiares que proporcionam experiências contrapostas de abrigo e de opressão.

A família submissa ao poder do pai tem o espaço da casa invadido por uma personagem em trânsito, que ocupando um olhar vigilante, próximo da dinâmica vivenciada pelo *Panóptico*, invisibiliza o patriarca nos *enquadramentos familiares*. Pela imposição de sua presença, seja pela corporeidade ou pelo olhar privilegiado de observador, Fernando passa a ser detentor de poder. A casa, que inicialmente teria sua intimidade preservada – portanto, seria lugar potencial de proteção –, com a ruptura da ordem hierárquica deixa evidenciar as brechas, numa dinâmica que ao olhar distraído se caracteriza como harmoniosa, mas que ao olhar do vigilante deixa-se verificar as rachaduras de um mecanismo de *disciplina*, que esconde, simula e omite, oprimindo as mulheres, cada uma ocupando uma posição estabelecida pelo pai, posição silenciosa, tediosa e frágil.

Ainda, trazemos, rapidamente, a reflexão a respeito da imagem como potência paradoxal de falta/presença. A amada morta, ausente na vida dos dois homens, afeta o cotidiano das personagens, une e defronta, numa disputa de poder, enquadrando a dinâmica familiar em jogos de simulações: Fernando “simula ser” um inquilino, evangélico, que tem a esposa doente no hospital – Salvador “encena ser” o pai honesto, temeroso a Deus – ambos oprimem as mulheres da casa, um pelo olhar vigilante e outro pelo poder patriarcal.

Finalmente, utilizando-se de um percurso teórico/analítico/interpretativo amparado aos preceitos semióticos, a partir dos estudos de Jean-Marie Floch, o qual sugere a análise das crenças, dos sentimentos e das atitudes que cada sociedade adota frente às suas linguagens, verificou-se que os *enquadramentos* do filme *Para minha amada morta* revelam *quadriculamentos* sociais, personagens que no ambiente doméstico são submetidas às redes opressoras mantidas pelo sistema disciplinar configurado pela dinâmica familiar e pelo olhar do *Panóptico*. Assim, o filme é compreendido como campo do sintoma, aproximando-se de reflexões conceituais atinentes às relações de família e de poder; ou seja, ao analisar os sistemas simbólicos em tela, o estudo identifica uma comunicação entre a obra cinematográfica e a sociedade. Tão logo, podemos concluir que os enquadramentos do filme em análise revelam-se como metonímia e metáfora dos convívios sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

FISCHER, Sandra. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Carlos Saura e de Pedro Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.

FLOCH, Jean-Marie. "Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral". In. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemiótica, 2001. p. 9-29.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento de uma prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG. Belo Horizonte, 2006. p. 50-63.

HAN, Biyung Chul. *A sociedade da transparência*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *Os Pensadores: Martin Heidegger – Conferências e Escritos Filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1979.

MICHELL, William John Thomas. “O que as imagens realmente querem?”. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 165-189.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p. 435-454.

ODIN, Roger. “As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 17, 2003, p. 159-172.

145

RANCIÈRE, Jacques. “As imagens querem realmente viver?”. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 191-201.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SILVA, Juremir Machado da. *Diferença e descobrimento. O que é o imaginário? A hipótese do excedente de significação*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

ZIMMERMANN, Patricia. *Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University, 1995.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

HITCHCOCK, Alfred. *Janela indiscreta* (EUA, 1954, 115 minutos).

MURITIBA, Aly. *Para minha amada morta* (Brasil, 2015, 113 minutos).

WELLES, Orson. *Cidadão Kane* (EUA, 1941, 119 minutos).

C•